

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

4. Filmfarben

4.2 Farbschemata und -modalitäten

Der folgende Artikel erschien zuerst als Teilkapitel des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 177-202.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-4-2>.

Farbschemata und -modalitäten

Formen und Kontexte des Wechsels der Farbmodalität

Modale Räume

Träume und Tagträume

Flashbacks und Flashforwards

"Vergegenwärtigung"

Emphatisierung, Modulation

Zusammenfassung

Filmfarben ohne Darstellungsfunktion

Zusammenfassung: Farben in Ausdrucksfunktion

Farbschemata und -modalitäten

Ich hatte oben, insbesondere bei der Untersuchung, in welchen Kontexten der Wechsel von Farbmodalitäten vollzogen werden kann, schon mehrfach bemerkt, daß der Einsatz der Farben regiert sei von textuellen Bezugsgrößen, sei es, daß diese sequentieller Natur sind, sei es, daß sie modale Beziehungen zwischen einbettenden und eingebetteten Texten betreffen, sei es, daß sie an Elemente der textuellen Konstruktion wie Personen oder Räume gebunden sind. Immer geht es darum, daß die Farben *in Koordination mit einer textuellen Bezugsgröße* verwendet werden, so daß sie *als eine Ausdrucksfunktion des Textes* aufgefaßt werden können. Die Untersuchung der Farbschematik ist darum auch ein Teilbereich der *Texttheorie* des Films.

Manche Schemata sind eng mit den *dynamischen* Größen eines Textes verbunden, andere dagegen geben *wenig oder gar nicht veränderlichen Elementen* des Textes Ausdruck. Die ersteren nenne ich hier *progressive*, letztere *synoptische Schemata*. Die Unterscheidung ist insofern folgenreich, als man mit den Farben auf den Eindruck einwirken kann, ob in einem Text mehr die statische Ordnung der erzählten Welt im Vordergrund stehen soll oder ob vielmehr die Entwicklungen, die Veränderungen, die Prozesse Gegenstand des Interesses sind.

Progressive Schemata unterscheiden sich von synoptischen darin, daß sie einen Unterschied ausdrücken zwischen einem Anfangs- und einem Endzustand einer Geschichte, einer dramatischen Verwicklung oder auch einer Argumentation. Wenn Eisensteins Film über die Pest farbdramaturgisch so gestaltet sein sollte, daß vom Modus der "Farbigkeit" oder sogar "Buntheit" auf fast filmisch-strenges Schwarzweiß überzugehen sei (Eisenstein 1975, 190), dann hat man es mit einem progressiven Farbschema zu tun. Erinnert sei an die berühmte Szene in Rouben Mamoulians *BECKY SHARP* (1936), in der der Spannungsbogen der Farben wichtiger war als die Logik der Handlung: Obwohl die Soldaten als erste aus dem Palast hätten ausrücken müssen, ziehen sie hier als letzte aus dem Saal - sie tragen rote Uniformen, und ihr früher Exodus hätte eine Art chromatische Antiklimax bedeutet.

Ist kein Übergang von einem Anfangs- in einen Endzustand gegeben, sondern dient ein Farbkontrast oder eine Farbopposition dazu, insbesondere gegnerische Parteien auch farblich zu kennzeichnen, dann liegt ein *synoptisches Farbschema* vor. Die Kleidung der Prot- und Antagonisten ist derjenige Bereich von Ausstattung und Requisite, der noch am ehesten kontrollierbar ist. Tatsächlich wurde schon im Theater, insbesondere im "Kostüm-Stück", die Farbe der Kostüme dazu benutzt, die Personen voneinander unterscheidbar und schnell identifizierbar zu machen; diese Funktion der Farben könnte man mit Johnson (1966, 11) *emblematisch* nennen. Die *Charakterisierung und Differenzierung der Personen* ist denn auch eine der augenfälligsten Verwendungen der Farbe im Film. Die Farben werden hier meist rein differentiell benutzt, wobei auf ihre emotionalen Anmutungsqualitäten Rücksicht genommen wird. Die Farben dienen dazu, die Personen in Bezug aufeinander zu kennzeichnen, wobei es weniger wichtig ist, ob eine Farbe oder ein Farbschema über diese Funktion des Unterscheidbarmachens hinaus eine Bedeutung trägt oder nicht.

Oft findet man solche Farbschemata in Genrefilmen: In *CONDORMAN* (1980, Charles Jarrot) ist Gelb die Farbe Condormans, wogegen seine russischen Gegenspieler in Schwarz auftreten; in *TRON* (1981, Steven Lisberger) tragen die Bösen rote, die Guten blaue "Leuchtnähte" auf der Kleidung; usw. In den beiden genannten Filmen hat man es mit einer Art von *Uniformen* zu tun, die, weil selbst kodifizierte Kleidung, für die Zwecke der differentiellen Kennzeichnung besonders gut geeignet sind. Der Natur der Sache folgend findet man derartige Konventional-Kleidung besonders häufig im Historienfilm. In Oliviers *HENRY V* (1944) z.B. sind die Engländer mit warmen Rot- und Goldtönen assoziiert, wogegen die Franzosen in Blau und Silber repräsentiert sind (das Beispiel aus Johnson 1966, 11). Preußisch-Blau kontrastiert Französisch-Rot in Kubricks *BARRY LYNDON* (1973-75). Ein derartiges Prinzip, mit dem durch die Farbigkeit der Kleidung der Rollentypus ausgedrückt wurde, war im klassischen Western konventionalisiert als Weiß-Schwarz-Kontrast, der der Gut-Böse-Opposition korrespondierte. Kurioserweise wird der weißgekleidete Protagonist in der tschechoslowakischen Western-Parodie *LIMONADEN-JOE* (1964, Oldrich Lipsky) vom Antagonisten dadurch schmähslich beleidigt, daß er ihm Schokoladensoße auf seinen blitzsauberen Anzug träufelt.

Doch auch außerhalb derartiger Kodifizierungen werden Personen in Bezug aufeinander farblich gekennzeichnet. Und hier wird häufig über die Funktion der Unterscheidung hinaus auch eine Charakterisierung vorgenommen. So werden die komplementären Rollen der beiden Protagonistinnen in *BLACK WIDOW* (1987, Bob Rafelson) auch durch die Komplementarität ihrer Kleiderfarben ausgedrückt; noch komplizierter ist das Rollengefüge der drei Protagonistinnen in Altmans *THREE WOMEN* (1976), das auch farblich zum Ausdruck gebracht wird (Kinder 1977, 14).

Farben, die in einem Farbschema organisiert sind, dienen fast immer dazu, Gliederungen des Inhalts wiederzugeben. In diesem Sinne sind Farbschemata Ausdrucksmittel des Films in einem engeren Sinne. In Schlöndorffs *DIE DIENERIN* (1989) stehen zwei Frauen einander gegenüber, die beide eng mit dem "Kommandanten" verbunden sind, der männlichen Zentralfigur des Films. Die eine der Frauen ist die Ehefrau; sie repräsentiert die Herrschaftskaste, allerdings auch das Prinzip Unfruchtbarkeit. Im Verhält-

nis zu der anderen Frau, der "Dienerin", die zu einer Kaste von "Gebär-Sklaven" gehört, ist sie zudem die Ältere, wirkt kalt; und sie versucht den Platz an der Seite ihres Mannes zu bewachen und zu verteidigen, wohingegen die andere keine Wahl hatte, welche Beziehungen sie eingehen wollte; für jene andere ist die Wahl eines Partners ein Akt der Auflehnung (und es scheint naheliegend zu sein, daß sie schließlich in Kontakt zu den Widerstandsgruppen gerät, die die Gesellschaftsordnung, die der Film vorstellt, zu stürzen versuchen). Die eine der beiden Frauen ist eng mit der Farbe Blau, die andere mit der Farbe Rot assoziiert. In der Farbspannung von Blau und Rot (die nicht nur, aber dominant an den beiden Frauen auftritt) kommt die Spannung zweier Kräfte und zweier Haltungen zum Ausdruck, von denen der Film zu handeln versucht. Die Farben sind koordiniert mit *textsemantischen* Komplexen und sind Teil der Darstellungsstrategie des Films, die darauf gerichtet ist, die Kontraste zwischen den beiden Frauen möglichst prägnant zu repräsentieren. Es müssen nicht einzelne Farben sein, die den Ausdruck tragen - auch Farbqualitäten vermögen Farbschemata zu fundieren: In Derek Jarmans Parabel *WITTGENSTEIN* opponieren z.B. die großen Lebensorientierungen des "Römischen" und des "Spartanischen" - und sie sind mit den Farbcharakteristiken der Helligkeit und der Sättigung assoziiert, nicht so sehr mit einzelnen Farben: Das Feld der Askese ist dunkel, kontrastarm und grau; auch die "unbunte Reihe" ist ihm vorbehalten. Das Feld des Genusses ist dagegen mit den bunten, satten und grellen Farben assoziiert (Wulff/Kaczmarek/Ohler 1995 [Ms. S. 20]).

Farbschemata sind, will man dem folgen und generalisieren, eines der Mittel, mit denen im Film einer Inhaltsstruktur prägnant Ausdruck verliehen werden kann. In enger Verbindung mit dem *Mittelaspekt* ist also das *Prägnanzprinzip* in Kraft.

Nicht nur Personen der Handlung werden aber farblich miteinander in Beziehung gesetzt, sondern ein Farbschema kann auch anderen Gesichtspunkten des Inhalts Ausdruck verleihen. Ein einfaches Beispiel ist Bertoluccis biographischer Film *DER LETZTE KAISER*, für den der Kameramann Vittorio Storaro die Idee hatte, "jede Phase seines Lebens [des letzten Kaisers von China] mit einer bestimmten Farbe des Spektrums zu visualisieren" [16]. Ein kompliziertes Beispiel ist Hitchcocks *VERTIGO* - dort kontrastieren Grün und Rot: Die beiden doppelgängerischen Frauen (Judy und Madeleine) tragen oft grüne Kleidung,

die an die Farben des Waldes und, wenn man Brill (1988, 208) folgen will, an Frühling und Wiedergeburt erinnert; zugleich ist Grün die Farbe des Traumes, und insbesondere die Szene, in der die zweite Frau als Wiedergeburt der ersten aus dem Badezimmer tritt, ist durch ein Grünlicht, dessen Quelle man nicht erkennen kann, subjektiviert und irrealisiert. Dagegen steht Rot als Farbe der Gefahr und des Todes: Schon der Vorspann enthält bedrohliches Rot, das im Traum wiederkehrt und schließlich die Farbe des Rubins in der Halskette ist, die zur Entdeckung der Täuschung und schließlich zum Tod der zweiten Frau führt.

Farbschemata können sehr kompliziert sein und nicht allein Farben in ein schematisches Verhältnis zueinander setzen, sondern auch einzelne Eigenschaften von Farben organisieren, Farbgruppen in ein Verhältnis zueinander setzen usw. So nennt Kin-dem (1977, 82) für John Fords *THE SEARCHERS* (1956) zwei farbliche Dimensionen, die für die Farbdramaturgie des Films zentral seien - (1) Farbharmonie stehe gegen -disharmonie, und (2) kalte Farben opponierten warmen Farben. Diese beiden Kontrast-Skalen wiederum werden im Verlauf des Films in weitere assoziativ-thematische Cluster wie z.B. "warmth-security" versus "coolness-hostility" eingelassen. In Fritz Langs *DER TIGER VON ESCHNAPUR* stehen einander zwei Pole gegenüber - der eine hat hohe Farbenergie, der andere ist fast farblos; Farbigeit steht gegen Weiß (Durgnat 1968, 61). Die Farbverwendung in Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (1970/71) koordiniert emotionale Wertigkeiten der Farben mit tiefensemantischen Komponenten der Darstellung der erzählten Welt zu einer symbolischen Farbpolarität:

The first "ultra-violent" half of the film deals with the sexual and social aggressions of the protagonist, and appropriately favors hot colors - oranges, reds, and pinks. The second "weepy-tragic" half shows the protagonist as victim, and most of these sequences feature cool colors, especially blues and grays. Humanity is symbolized by orange, mechanization by its complement, blue. This weird fusion of the human with the mechanical is the theme of Kubrick's film, and is suggested by the very title which was taken from Anthony Burgess' novel (Gianetti 1982, 26).

Ein anderes Beispiel einer Stufenfolge von Farben findet sich bei Eisenstein - in dem schon erwähnten

Entwurf zu einem nie gedrehten Film über die Herrschaft der Pest im Mittelalter:

Mit der Sujetlinie der wachsenden Eifersucht sind Erniedrigung in der höfischen Welt und Geldsorgen untrennbar verbunden. So schwebte mir einst in den frühesten Entwürfen zu den Farbbideen der Film über die Pest vor, die mit üschwarzer Farbe allmählich die freudigen der Landschaft, der üppigen Kostüme, die Pracht der Gärten und selbst den Strahlenglanz des Himmels verschluckt (1975, 198).

Die Überlagerung der Farbwerte bzw. der Farbintensität des Films drückt also eigentlich eine begriffliche Konstruktion aus: die Pest wird aktivisch genommen, sie verschluckt die Farben, das Bild wird schwarz, die Schwärze signalisiert die Herrschaft der Pest, aber auch: der Abwesenheit des Lebens. Farbigeit signifiziert Leben, Schwärze Tod - das ist die wesentliche Opposition, die dieser Konstruktion zugrundeliegt.

Man kann das Gegenüber von Farbigeit und Schwärze, das Eisenstein für seinen Film vorschlägt, eine *visuelle Metapher* nennen. Wenn sie funktionieren soll, müssen mindest die folgenden vier Bedingungen erfüllt werden:

- (1) Der Übergang der Farbwerte vom Anfangs- in den Endzustand muß deutlich und auffällig sein.
- (2) "Farbigeit" muß erkennbar assoziiert sein mit Kategorien von "Intensität" und "Vitalität". Diese können wiederum nur exemplifiziert werden, was unter anderem durch die Benutzung von "Farbigeit" als einem konventionellen Indikator dieser Kategorien geschieht.
- (3) "Schwärze" muß erkennbar sein entweder als niedrigster Wert von Farbigeit oder als der Farbigeit opponierender Wert. Man hat es also entweder mit einer Skalierung oder einer Opposition zu tun. Hat man es mit einer Skalierung zu tun, heißt der Übergang auf Schwarz, daß Vitalität und Intensität auf niedrige Werte sinken. Hat man es mit einer Opposition zu tun, heißt das, daß der Vitalität ein Gegenbegriff Nichtvitalität/Tod gegenübersteht, so daß man es mit einer semantischen Relation vom Typ "Antonymie" zu tun hat.
- (4) Schließlich ist der Symbolismus des "Überhandnehmens", des Prozesses der Verdrängung der Farbigeit also als Metapher für "Der Tod ergreift die Herrschaft" zu nehmen.

Die Dramaturgie der Farben löst sich hier auf in eine metaphorische Konstruktion, die als metaphorisch-angespielte Struktur dann auch wieder sprachlich paraphrasierbar ist. Auf dieses Problem der sprachlichen Ausdrückbarkeit dessen, was die Farben an semantischen Prozessen auslösen, ist an anderer Stelle näher einzugehen. Und nur am Rande sei hier angemerkt, daß der Modus der Farbigekeit selbst in diesem Beispiel auf der Skala "Farbe - Schwarzweiß" für einen Modus von Leben steht, daß Farbigekeit also Teil eines *emotiven Gesamtsymbols* werden kann.

Eisensteins Entwurf zeigt, wie in einem Film Interpretationsmuster und Bedeutungsansätze, die Farben im kulturellen Verkehr zukommen, zu eigener Bedeutung weiterentwickelt werden können. Nicht immer ist die Beziehung, die filmische Farbensignifikation zu den vorgängigen Interpretationsweisen von Farben hat, so kompliziert und so produktiv. Manchmal bleibt ein Farbschema ganz im Rahmen dessen, was die Konvention sowieso schon erfaßt hat; und manchmal sieht ein Farbschema auch ganz ab von der Tatsache, daß Farben kulturell interpretiert sind. An zwei vereinfachten Fällen: Benutzt jemand zwei Farben, um ein rein visuelles Spannungs- und Kompositionsmodell zu haben (Godards Verwendung von Rot und Blau in *LE MÉPRIS* ist ein Beispiel für eine solche Strategie, vgl. Sharits 1966), arbeitet er mit einem Farbenpaar, das selbst keine Interpretation trägt. Wird dagegen das Farbschema der komplementären Rollen "femme fatale / femme fragile" und der zugehörigen Farben Rot / Weiß benutzt, hat man es mit einem Schema zu tun, das selbst schon eine Interpretation trägt.

Unter Umständen findet man bei einzelnen Autoren jeweils besondere Farbschemata, die sie in ihren Filmen mehr oder weniger beständig verfolgen. Ein solcher Fall ist Vincente Minelli, zu dessen Umgang mit Farben Bernard Timberg eine eigene Studie vorgelegt hat:

AS early as *YOLANDA AND THE THIEF* (1945), he [Minelli] had established a dialectical color scheme that played off innocence, spontaneity, passion, and exuberant fantasy (portrayed in reds) against the norms, conventions, and stable forms of conventional social order (portrayed in whites) (1980, 76).

Dieser Rot-Weiß-Schematismus wird in den Filmen Minellis immer wieder neu erkundet und verwendet, in immer neuen semantischen Bezügen erprobt, und er kann sogar zum Gegenstand einer psychoanalytischen Interpretation werden, die die Verkörperungen verschiedener Frauentypen als Farbtypen untersucht (1980, 86f). Das Farbschema erweist sich in einem solchen Fall als ein klarer Indikator für Autorenschaft.

Nach Johnson (1966) lassen sich die Farbschemata zu vier Gruppen zusammenfassen, die von einfachen Formen zu immer größerer Kompliziertheit führen. Seine Klassifikation trifft sich an vielen Punkten mit der hier vertretenen Gliederung.

(1) Das einfachste Farbschema entspricht ungefähr dem, was oben "Farbmodus" genannt worden ist: alle Farben sind einem *dominanten Farbton* untergeordnet, der die Farbharmonie regiert; oft ist dieser dominante Farbton eine Umgebungsfarbe (wie das Gelb der Wüste in David Leans *LAWRENCE OF ARABIA*, 1962), seltener wird ein solcher Farbmodus künstlich hervorgebracht (wie in Jacques Tatis *MON ONCLE*, 1958).

(2) Das Farbschema, das in seiner Klassifikation gegenüber dem Typus "dominanter Farbton" als komplizierterer Typ an zweiter Stelle steht, nennt Johnson "*organized realism*" (17): Die Farben jeder einzelnen Sequenz erscheinen sehr natürlich; die sequentielle Abfolge von Szenen ist jedoch so angelegt, daß deutliche Kontraste entstehen, so daß nicht nur eine Spannung zwischen den so gegeneinander gestellten Szenen entsteht, sondern auch so etwas wie eine dramatische Fortentwicklung spürbar wird. Häufig wird der Kontrast aus dem Gegenüber von Innen und Außen gewonnen; so opponieren in Hitchcocks *VERTIGO* (1958) Innenszenen, die in warmen und gedämpften Farbtönen gehalten sind, Außenszenen in kalten, brillanten Farbtönen.

(3) Der *kaleidoskopartige Film* zeichnet sich durch Vielfalt und Veränderbarkeit der Farben aus (Johnson 1966, 19). Darunter ist auch artifizielle Farbgebung einschließlich karnevalesker Buntheit zu verstehen. Während die beiden ersten Typen von Farbschemata in ihrem Gebrauch der Farben hochselektiv sind und die Alltagsfarben zurücknehmen bzw. unter Kontrolle zu bringen versuchen, läuft das kaleidoskopische Verfahren darauf hinaus, die Farben zu überhöhen und sie überprägnant zu benutzen.

Ein Beispiel ist Joseph Loseys *MODESTY BLAISE* (1965), der sich an die Farbdramaturgie von Comic Strips anlehnt (relativ große Farbflächen, brillante Farben, hohe Sättigung, hohe Helligkeit).

(4) Die letzte und komplizierteste Form des Farbschematismus nennt Johnson "*artificial use of naturalism*" (1966, 21). Eine genaue Definition bleibt erschuldig, argumentiert mit Lelouchs *UN HOMME ET UNE FEMME* (1966), Resnais' *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* (1963) und Vardas *LE BONHEUR* (1964). Gemeint ist wohl ein solcher Umgang mit den Möglichkeiten der Farbe, daß die Farben als ein textsemantisches Mittel über die Kennzeichnung und Kontrastierung hinaus verwendet werden, als ein Element des Films, das einen eigenen Beitrag zu dem leistet, was ausgedrückt wird.

Die Kritik an dieser Klassifizierung fällt nicht leicht, leuchtet sie doch auf den ersten Blick ein. Der Klassifikations-Gesichtspunkt, der die Reihe

- eine dominante Farbe oder Farbengruppe,
- zwei gegeneinander gestellte Farben oder Farbengruppen,
- alle Farben in Überdeutlichkeit

dominiert, ist der der Vielfalt der Farben, die in ein Ausdrucksschema eingehen. In der Auflistung fehlt zumindest eine Gruppe von Filmen, die Farben "realistisch" gebrauchen, denn für viele Farbfilme gibt es ja keinen erkennbaren Farbschematismus. Die letzte Gruppe schließlich wird nach einem anderen Kriterium gewonnen, das gegenüber den drei ersten Gruppen nicht exklusiv ist. Woody Allens *SEPTEMBER* z.B. gehörte sowohl in die erste wie in die vierte Gruppe.

Formen und Kontexte des Wechsels der Farbmodalität

Normalerweise wird ein Film *in einem bestimmten Farbmodus* gehalten; man hat es also mit einem Schwarzweißfilm, einem Farbfilm etc. zu tun. Es gibt aber diverse Verwendungen mehrerer Farbmodi in einem einzigen Text. Eine genauere Besichtigung der Beispiele zeigt schnell, daß das Verhältnis der Farben zu Schwarzweiß-Film und zu den abgeleiteten Farbmodi fast immer *differenziell* ist: Ein schwarzweißes, monochromes oder farbbearbeitetes Filmstück steht *gegen* die umgebenden Farbfilmstücke (und vice versa). Der Wechsel des Farbmodus ist immer signifikant; er dient dazu, textsemantische

Gliederungen und Bezugsgrößen anzuzeigen oder auszudrücken.

Der Farbwechsel ist dabei affektneutral. Siegrists Annahme, daß ein Farbwechsel fast immer dazu diene, eine "Demarkation von Zeit- und Moduswechsel" (1986, 315, Anm. 605) vorzunehmen, wobei der farbige Teil positiv affizierte Ausdruckswerte habe, ist so nicht zu stützen. Wesentlich ist der Kontrast zwischen den durch einen Farbwechsel gekennzeichneten Filmstücken; eine emotional-affektive Bewertung wird damit in den seltensten Fällen vollzogen. Selbst dann, wenn eine Affekt-Differenz mit dem Farbwechsel verbunden ist, ist er koordiniert mit den Farbmodi, nicht aber verursacht durch sie.

Im folgenden werde ich an diversen Fällen *sequentieller Farbwechsel* zu zeigen versuchen, in welchen Fällen mittels des Farbwechsels ein makrostruktureller Unterschied, ein Bruch, eine Demarkation angezeigt wird. Davon zu unterscheiden sind alle Fälle, in denen zwei verschiedene Farbmodi *im gleichen Bild* auftreten, wenn also Teile des Bildes im Modus "Farbfilm", andere dagegen im Modus "Schwarzweißfilm" gehalten sind. Zu diesen Fällen gehören einzelne Objekte oder Personen, die durch den abweichenden Farbmodus als andersartig qualifiziert werden. Ein sehr interessanter Fall ist *LADRI DI SAPONETTE* (1988, Maurizio Nichetti), in dem einzelne Protagonisten "in einen neorealistischen Film" bzw. aus dem Film "in das Leben" wechseln. Film und Leben als zwei Realitätsstufen stehen einander gegenüber wie Schwarzweiß und Farbe. Der "Realitätswechsler" nimmt den Farbmodus jeweils mit. Sind heute derartige Mischungen von Farbmodi dank der Chromakey-Verfahren recht alltäglich geworden, wurde in der Frühzeit des Films höchstens ein emphatisiertes Farbobjekt handkoloriert und dadurch gegenüber dem schwarzweißen Umfeld hervorgehoben. Ein berühmtes Beispiel ist die rote Fahne, die als einziges Element in Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* von Hand rot eingefärbt war.

Ein Sonderfall von Farbobjekten, die im Grundmodus sich vom umgebenden bzw. einbettenden Film unterscheiden können, sind *Filmzitate* bzw. *abgebildete Medien*. In Filmen, die vom Filmemachen handeln, kommt es immer wieder vor, daß Filme, von deren Herstellung der Film handelt, auch gezeigt werden. Möglicherweise gehen die Protagonisten ins Kino. Möglicherweise wird ein Kontrollmonitor

oder das Fernsehprogramm wiedergegeben; möglicherweise bildet eine Fotografie eine Einstellung; usw. Der Farbwechsel wird in diesen Fällen als eine normale Farbe, die an einem *Farbobjekt* auftritt, aufzufassen sein. Ausnahmslos sind hier die eingebetteten Farbobjekte Schwarzweiß, wogegen der einbettende Text farbig ist. Das erscheint auch sehr einseitig - ist der Modus Farbfilm der Grundmodus eines Films, ist er auch dazu in der Lage, schwarzweiße Objekte in Schwarzweiß zu repräsentieren.

Schwarzweiß gehört zum *Repräsentationsumfang* von Farbfilm, nicht umgekehrt. Im Schwarzweißfilm wird jedes Farbobjekt schwarzweiß wiedergegeben. Wird darum in einem Schwarzweißfilm auf Farbe übergegangen, ist dies auf jeden Fall eine Manipulation des geltenden Grundmodus Farbe oder Schwarzweiß. Ein Beispiel ist Tarkowskij's *ANDREJ RUBLEV* (1966):

der Bereich des "Lebens" wird durch Schwarzweißfilm wiedergegeben, der kinematografisch neutral auf uns wirkt. Aber am Ende des Films werden plötzlich die Fresken Rubljows gezeigt, ausgestattet mit ihrem überwältigenden Farbenreichtum. Das erhöht nicht nur die Wirkung des Schlußteils, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit dadurch, daß die Alternative zur Schwarzweißdarstellung gezeigt und deren Bedeutungshaltigkeit unterstrichen wird, zurück auf den Film (Lotman 1977, 35f).

Farbwechsel enthalten demzufolge neben ihren Kennzeichnungs-, Kontrastierungs- und Akzentuierungsfunktionen immer auch ein reflexives Moment, sie stehen immer auch (nach Jakobson) in poetischer Funktion.

Einige Beispiele für sequentiellen Wechsel des Farbmodus' [17] mögen dies belegen und einzelne funktionelle Verwendungen von Farbwechseln vorstellen, die fast immer mit makrostrukturellen Komponenten des Textes zusammenhängen und sich zu gewissen Klassen zusammenstellen lassen.

Modale Räume

Eine elementare Möglichkeit, Farbmodalitäten als Kennzeichnungen zu verwenden, liegt in der *Kontrastierung von Handlungsräumen, deren Realitätsstatus unterschiedlich ist*. Phantastische Räume können so gegen Realräume gestellt werden, Übergänge

von einer Realitätsstufe in eine andere werden durch den Wechsel der Farbmodalität gekennzeichnet, etc. [18]

Ein erster, aber ausgesprochen verbreiteter Funktionskreis des Wechsels der Farbmodalitäten ist die Kenntlichmachung von Subjektivisierungen. Dies ist nicht allein an die segmentale Struktur des Films gebunden - nicht nur eingebettete Texte wie Erinnerungen oder Erzählungen können durch den Farbwechsel als subjektiv oder in besonderer Weise perspektiviert ausgewiesen werden, sondern auch Teilsequenzen aus Szenen. Der Farbwechsel dient dann in der Regel dazu, eine verzerrte Wahrnehmung auszudrücken.

Im Showdown von Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) zeigt eine in monochromes Rot getauchte subjektive Einstellung den Blick des Geblendeten, wobei jeweils auf "Nacht-normal" überblendet wird; mit diesem mehrfachen Wechsel des Farbmodus erreicht Hitchcock natürlich über die Indizierung der subjektiven Einstellung hinaus eine Rhythmisierung der Szene sowie eine durch das Rot verursachte Beunruhigung des Zuschauers.

Eine Regel, die die Filme verbände, in denen ein solcher Farbwechsel auftritt, ist auf den ersten Blick nicht auszumachen. Was im einen Fall als bunte Vielfalt gegen tristes Schwarzweiß steht, ist im anderen Fall als strenger, schwarzweißer Graphismus gegen den lebendigen Strom der Farben kontrastiert. Ein geradezu prototypischer Fall ist *THE WIZARD OF OZ* (1939): Die Realszenen in Kansas sind in Schwarzweiß gegen das phantastische Märchenland gestellt. Ein anderer, ebenso prototypischer Fall ist Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1986/87): In dem Augenblick, in dem die beiden arbeitslosen Engel die Seite wechseln, ins Leben eintauchen, wird der Film so farbig wie das richtige Leben. Am Rande sei vermerkt, daß die Farbigkeit in Wenders' Film auch als subjektive Wahrnehmung markiert ist: In der ersten, schwarzweißen Phase des Films können die Engel die Farben auch nicht sehen. Die Wahrnehmbarkeit der Farbigkeit der Welt ist Anzeichen dafür, daß man im Leben und nicht in einem anderen Zustand der Existenz ist. Insofern verweist Wenders' Film auch auf eine konventionelle Assoziation von "Farbigkeit" und "Lebendigkeit" resp. "Gegenwärtigkeit".

Weitere Beispiele: In *ALL THAT JAZZ* (1979, Bob Fosse) sind die Erinnerungen, Krankenphantasien und die Dialoge mit dem Todesengel - alle Imaginationen und Halluzinationen des Protagonisten - monochrom blau gegen den normal-farbigen Kontext abgesetzt. In Michael Powells und Emeric Pressburgers *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (1946) stehen Farb-Szenen, die auf der Erde spielen, gegen Schwarzweiß-Szenen im Himmel. Wechselt ein Objekt die Sphäre, wird dies auch farblich ausgedrückt - eine Rose, die in die irdische Sphäre wechselt, wird koloriert. In diesem Film findet sich zugleich ein ironischer Reflex auf den Farbfilm: Als der himmlische Bote zum ersten Mal aus der Schwarzweiß-Welt in die farbige Realität kommt, landet er in einem Blumenbusch; sein lakonischer Kommentar nach der ersten Überraschung: "It looks like Technicolor!"

Der Übergang aus der äußeren Realität in die "Zone" ist in Andrej Tarkowskij's *STALKER* (1980) auch dadurch ausgedrückt, daß die Szenen in der äußeren Realität monochrom eingefärbter Schwarzweiß-Film sind, während die Zone farbig präsentiert wird.

Es sind aber nicht nur semantische Stufen der Fiktion, die mittels des Farbkontrastes ausgedrückt werden. Es ist auch möglich, Argumentationsebenen gegeneinander zu stellen. In *SCHINDLER'S LIST* (1994, Steven Spielberg) sind die Vorbilder der Filmfiguren am Ende um Schindlers Grab versammelt - farbig vom Schwarzweiß der Filmerzählung abgehoben und so daran gemahnend, daß Schindlers Rettungstat neuem Leben Raum gegeben hat. Schon in Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* (1956) steht das Bildmaterial der Gegenwart in Farbe gegen das Schwarzweiß-Material aus den Archiven. Gerade Resnais' Film ist interessant, weil der Farbwechsel hier elementares Mittel der poetischen Strategie des Films ist: *NUIT ET BROUILLARD* repräsentiert eine Suche nach Spuren der Vergangenheit. Resnais setzt die Suche selbst als Thema des Films, so seine Herangehensweise bedenkend und ausstellend. Der Kommentar, der den Farbsequenzen unterliegt, in denen er in langsamen Fahrten die Ruinen der Vernichtungslager, Innenräume in Auschwitz und ähnliches zeigt, betont die Suche nach Spuren des Unvorstellbaren, betont darin die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart:

Es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt... (#6)

heißt es, und Resnais fährt fort, viel später im Film:

Auf der Suche wonach? (#75).

Es bleibt am Ende ein düster-grau-farbiges Bild, das das, um was es geht, nicht mehr zeigen kann:

Ein verödetes Stück Land, ein gleichgültiger Oktoberhimmel, das ist alles, was uns bleibt, um uns die Nacht hier vorzustellen... (#98-99).

Ganz am Ende des Films heißt es dann:

Während ich zu euch spreche, dringt das Wasser in die Totenkammern. Es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe wie unser schlechtes Gedächtnis (#305) [...]. Wer von uns wacht hier und warnt uns, wenn die neuen Henker kommen? Haben sie wirklich ein anderes Gesicht als wir? [...] Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben. Uns, die wir tun, als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, daß all das nur einer Zeit und nur einem Lande angehört. Uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt (#308).

Das Bild ist ebenso realistisch und gegenwärtig wie leer, und es bedarf der Erinnerung und der Verantwortung, um die Lehre daraus zu ziehen, was am gleichen Ort einmal geschehen ist. Dem dokumentarischen Schwarzweiß des Archivmaterials steht so eine Farbebene gegenüber, die den moralischen Appell trägt, nicht zu vergessen, was geschehen ist.

Träume und Tagträume

Ein anderer Kontrast, der häufig auch durch den Kontrast der Farbmodalitäten angezeigt wird oder worden ist, ist der von *Träumen und Tagträumen zur Realität des Träumenden*. In diesen Konstruktionen drückt der Farbwechsel nicht nur *das modale Verhältnis von Realitätsstufen* aus, sondern umschließt außerdem in der Regel eine *Perspektivierung*: weil die eingebetteten Texte als subjektive Bildwelten eines Träumenden gekennzeichnet sind.

Die Tagträume der Protagonistin sind in *I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING* (1987, Patricia Rozema) in Schwarzweiß gegen die Farbigkeit der abgebildeten

Realität gestellt, wogegen in Jerome Hills Schwarzweiß-Film *THE SAND CASTLE* (1961) die Träume eines kleinen Jungen in Farben gezeigt werden. In Bergmans *EN PASSION* (1969) steht ein Traum, den eine der Protagonistinnen erzählt, in Schwarzweiß gegen den Rest des Films (abgesehen von einem schwarzweißen Fernsehbild, das die Erschießung eines Vietcong durch einen südvietnamesischen General zeigt).

Dalton Trumbos *JOHNNY GOT HIS GUN* (1971) ist die Geschichte eines 17jährigen Jungen, der im ersten Weltkrieg fast völlig zerrissen wurde und der nach zahlreichen Operationen nur als menschlicher Torso, blind, taub, stumm, ohne Gliedmaßen, weiterleben konnte; er wurde "aus wissenschaftlichen Gründen" am Leben gehalten; der Film zeigt die Erinnerungen, Phantasien und Träume des Jungen als farbige Einsprengsel in die schwarzweiße Rahmenhandlung, als Farbvisionen, die bis zur surrealistisch-symbolischen Traummalerei stilisiert sind.

Erinnert sei auch an *PEEPING TOM* (1959, Michael Powell, Emeric Pressburger), in dem der Protagonist immer wieder Filme sieht und z.T. auch imaginiert, die sein Vater mit ihm gemacht hatte (vgl. Johnson 1966, 15, der eine genaue Analyse dazu macht).

Der Übergang von einer modalen Stufe in eine andere kann möglicherweise in einer einzigen Einstellung vollzogen werden. In Hitchcocks *VERTIGO* (1958) wird der Traum eröffnet mit einer Großaufnahme des schlafenden Helden; das realistisch motivierte Licht geht über in einen schnellen Wechsel monochromer Filter, der Träumer öffnet die Augen, blickt direkt in die Kamera. In einem kontinuierlichen Bild wird hier eine Transition in einen anderen Wirklichkeitsmodus vollzogen, der Anfang der Einstellung gehört einem anderen modalen Feld zu als der Schluß. An welcher Stelle der Übergang vollzogen wird, ist schwer zu klären. Ein Gedankenexperiment vermag Aufschluß zu geben: Würde das "reale Bild" allein durch den rhythmischen Lichtwechsel überlagert, würde dieser die geistige Aktivität des Träumers signalisieren-symbolisieren; das realistische Bild würde mit einem zweiten Signal durchsetzt-überlagert, so daß es in zwei Schichten zu lesen wäre: Der Träumer in seinem Bett / Die Warnsignale, die seine Traumtätigkeit indizieren. Ein derartiges Beispiel findet sich in *MARNIE* (1963):

#1 Die Protagonistin sieht mit Schrecken

#2 einen Strauß mit strahlendroten Blumen;
#3 (als *reaction shot*, wie #1) ihr entsetztes Gesicht ist durch einen monochromen Rotfilter fotografiert.

Es ist deutlich, daß #3 zwei verschiedenartige Bildhinweise umfaßt: Die photographische Schicht des Bildes lokalisiert die Heldin weiterhin im szenischen Kontext und in der syntaktischen Klammer der Blickmontage. Die Rotfärbung dagegen indiziert die subjektive Reaktion (hier zudem noch aus Rot selbst motiviert) auf das Gesehene. Die (syntaktische) Position des *reaction shot* im Schema der Blick-Montage wird so repräsentisch *und* indexikalisch belegt. Dieser analytische Umgang mit dem Bild [19] ist in *VERTIGO* noch weiter entwickelt: Dadurch, daß der Träumer die Augen öffnet, wird die indexikalische Schicht zur dominierenden Modalität, das Bild selbst changiert in den anderen modalen Status des Traums hinein.

Flashbacks und Flashforwards

Auch zeitlich versetzte oder ineinander eingeschachtelte Texte können durch Farbwechsel voneinander abgegrenzt werden. Insbesondere Rückblenden werden häufig so gekennzeichnet.

In der Regel wird Farbfilm dazu benutzt, den Jetzt-Punkt einer Erzählung zu zeigen. Alle vorzeitigen Ereignisse stehen also in Schwarzweiß. Auch mittels der Farbverteilung wird so eine erzählerische Gegenwart konstituiert, von der aus eine erzählte Vergangenheit ebenso wie eine Zukunft sich bestimmen lassen. Sicherlich, das ist nicht abhängig von der Tatsache, daß etwas farbig abgebildet wird, der Farbmodus ist nur ein unterstützendes Mittel, um die Zeitordnung der Erzählung auszudrücken. Aber es fällt auf, daß Farbe zur Darstellung des Gegenwärtigen gewählt wird. Einige Beispiele: Der dreißig Jahre zurückliegende Mord, der den Ausgangspunkt und Anlaß der ganzen Geschichte bildet, steht als schwarzweißer Flashback am Anfang von Sidney Lumets *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* (1974). In Nico Hofmanns *LAND DER VÄTER - LAND DER SÖHNE* (1988) ist die Gegenwartshandlung unterschritten mit schwarzweißen Rückblenden (die wiederum den Schwarzweiß-Photos korrespondieren, die für die Recherche des Protagonisten so wichtig sind). In Bernard Kowalskis *STILETTO* (1968) wird in der schwarzweißen *pretitled sequence* die in Italien spie-

lende Vorgeschichte der eigentlichen Handlung erzählt, in der erläutert wird, was den Stilettmörder an den Mafia-Boss kettet. Auch die Momentaufnahmen gleichenden Rückblenden-Rückgriffe (das Amerikanische kennt die Rede von *flashbulb memories*) auf diese Szene, die im eigentlichen Film mehrfach gezeigt werden, benutzen das schwarzweiße Material. In manchen - allerdings nur wenigen - Fällen ist der Flashback farbverfremdet gegen den Rahmen abgesetzt. In *RADIO TALK* (1988, William Stone) z.B. ist die Sättigung in einem Flashback zurückgenommen.

Ein Sonderfall sind die dokumentarischen Filme, die kompiliertes Material umfassen, das auch durch seine Farbmodalität vom Resttext abgegrenzt ist. So entsteht eine chromatische Alternation, die mit den Zeitstufen, auf denen das Material steht, zusammengeht. Insbesondere gilt das für fast alle Filme, die Zeitzeugeninterviews historischem Material gegenüberstellen (es erübrigt sich, hier Beispiele zu nennen) - es erscheint fast "natürlich", daß das Heute-Material farbig, das Gestern-Material dagegen schwarzweiß ist. Beispiele finden sich sogar im Spielfilm: So verwendet John Schlesinger in seinem Farbfilm *MARATHON MAN* (1976) in den Flashbacks zum einen echtes historisches Material in Schwarzweiß, das mit pseudo-privaten Amateurfilmen (ebenefalls in Schwarzweiß) durchsetzt ist.

Unter Umständen geht die Kontrastierung, die mittels des Farbwechsels vollzogen wird, über die Abhebung von Zeitstufen hinaus. Alain Resnais' schon erwähnter Dokumentarfilm *NUIT ET BROUILLARD* (1955) kontrastiert Aufnahmen der heutigen Realität von Auschwitz/Birkenau mit Dokumentarmaterial der Alliierten. Nicht nur, daß der Kommentator an diesen Stellen die Gegenwart einbezieht, von der Bedeutung spricht, die der Holocaust für uns hat, er thematisiert auch das Verschwinden und Vergessen. Die Heute-Bilder zeigen Landschaften, in denen das vergangene Geschehen kaum Spuren hinterlassen hat. Es ist die Aufgabe des Chronisten, den Zuschauer und Zeitgenossen auf das Geschehen zu stoßen. Der Film beginnt mit einer Aufnahme, die neutrale Landschaften zeigt; eine leichte Kamerafahrt nimmt den Stacheldraht mit in den Blick, der das Lager vom Umland trennt; die folgenden Aufnahmen wiederholen diese metaphorische Bewegung. Es wird schließlich auf historisches Schwarzweißmaterial übergegangen, als das Thema eingeführt ist. Gelegentlich wird auf die Jetzt-Ebene zurückgekehrt, in den thematischen Pausen, zwischen den großen the-

matischen Einheiten, die der Film exponiert. So entsteht eine kontrapunktische Alternation, die jeder narrativen Dramatisierung des Holocaust vorbeugt und einen Teil ihrer Spannung allein aus der Gegenüberstellung von Bildern eines Jetzt und eines Gestern bezieht [20].

Wie es begründet werden kann, daß Farbe so eng mit der Gegenwart der Erzählung oder der Beschreibung verbunden ist, ist höchst unklar. Schwarzweiß markiert das "ältere" Material, fast so, als würde mit dem Entzug von Farbe auch die Präsenz des Gezeigten zurückgehen. Man würde, wenn diese These stimmt, Farbe und Schwarzweiß als Opposition nehmen, die über die Intensität und Vielfalt des sinnlichen Eindrucks die zeitliche Nähe eines Geschehens anzeigen. Johnson schreibt dazu:

The foregoing examples make it clear that when black-and-white and color are juxtaposed there is only one fundamental difference between them. Neither is necessarily more dramatic, more realistic or more sensuous. But color, being more specific, has more immediacy than black-and-white - the scenes in color appear closer in time and space (1966, 16).

Diese Beobachtung läuft also darauf hinaus, daß Farbfilm in den Dimensionen "Intensität" und "Nähe" höher notiert als Schwarzweißfilm, was wiederum eine Grundlage bilden könnte für die normale Verteilung der Modalitäten bei Flashback-Konstruktionen.

Man könnte dagegen eine andere These formulieren, daß es eine verdeckte Motivation für die Entscheidung, das Material schwarzweiß oder farbig zu gestalten, gibt - die darauf hinausläuft, daß uns älteres Filmmaterial fast immer schwarzweiße Darstellungen bietet, so daß mit Schwarzweiß die Vorstellung "alte Aufnahme" assoziiert ist; dies liefe darauf hinaus, daß es so etwas wie ein "naives Bewußtsein" der (technisch-historischen) Entwicklung der Farbmodalitäten gibt. Noch zu Zeiten des dominant geworbbfilms waren die Wochenenden die farbigen Erinnerungsszenen. Es ergibt sich ein interessanter, melodramatischer Umkehreffekt: der Tonus der Erzählung verändert sich zu wehmütiger Melancholie, das Vergangene wird emphatisch erhöht.

"Vergegenwärtigung"

Unter "Vergegenwärtigung" sei hier verstanden das *kontinuierliche Farbigwerden historisierender Schwarzweiß-Aufnahmen* (ähnlich Siegrist 1986, 315, Anm. 605). Ein Beispiel ist Fellinis *E LA NAVE VA* (1983), der Schwarzweiß beginnt und dann kontinuierlich in Farbe übergeht. Häufig ist der Übergang verbunden mit einer "Verlebendigung", vom Stehkader (*frozen frame*) wird zur Bewegung übergegangen (Siegrist 1986, 309, Anm. 553), so daß gleich zwei Merkmale die "Vergegenwärtigung" markieren.

MEET ME IN ST. LOUIS (1944, Vincente Minelli) besteht aus Film-Kapiteln, die die Jahreszeiten wiedergeben; jedes ist mit einer Schwarzweiß-Fotografie eröffnet, die das Haus der Familie, von der der Film erzählt, in der jeweiligen Jahreszeit zeigt. Das Foto geht in Farbe und Bewegung über, das nächste Kapitel ist eröffnet. Dieser Übergang schafft nicht nur eine klare Gliederung des Films in große zeitlich zusammengehörende Szenengruppen, sondern produziert auch so etwas wie eine "semantische Suggestion":

These touches of black-and-white add poignancy to the film's gentle nostalgia, reminding the viewer that the action he is watching is set in a past which has long since been fixed and drained of color. He is all the more delighted when, in a casual cinematic miracle, color and movement return and the past is resurrected (Johnson 1966, 15) [21].

Der Farbwechsel ist so ein Mittel, um die Erzählung in zeitliche Differenz zu setzen, so daß der Modus des Erzählens dahingehend verändert wird, daß hier nicht einfach eine Geschichte erzählt wird, sondern daß diese Geschichte auch zeitlich lange vor dem Erzählzeitpunkt stattgefunden hat. Eine ähnliche Technik verwendet Alan Rudolph in *THE MODERNS* (1989): Der Farbwechsel am Beginn und am Ende von Sequenzen dient einerseits als Sequenz-, andererseits aber auch als Historizitätsmarkierung, lehnen sich doch die Sequenzeröffnungen kompositionell oft an historisches Bildmaterial an.

Der Effekt dieser "weichen Transition" ist eine Art von *Modulierung* des Realitätseindrucks, den das Bild hinterläßt. Ob man es hier allerdings mit einer "grundsätzlich positiven Affizierung von Farbe" zu tun hat und ob sich der Realitätseindruck steigere,

wie Siegrist (1986, 315, Anm. 605) behauptet, darf bezweifelt werden. Denn zum einen wird gerade in *E LA NAVE VA* durch den Farbwechsel eher eine Thematisierung denn nur eine Intensivierung vollzogen - ein historisches Bild wird "angehoben" auf den Farbmodus des Spiels, und die hier angedeutete Differenz zwischen "historischen" Fotos und dem "aktuellen" Spiel akzentuiert den allegorischen Zugriff des Films auf das Erzählte; und zum anderen muß in Rechnung gestellt werden, daß es in diesem Beispiel um die Identifizierung von "altes Bild" und darüber vermittelt von "Geschichte" geht, der Film also auf ein Wissen um Bilder zurückgreift, die hier markiert und nicht bewertet werden. Der Übergang ist primär eine *Rahmenmarkierung* des Textes und darin durchaus dem sich hebenden Vorhang vor einer Bühne vergleichbar. In eine derartige Richtung würde man auch argumentieren, wenn man Chatmans Beobachtung, daß man von einem *establishing shot* vor dem Auftritt der Charaktere und dem Beginn der Handlung "it makes sense to say that there is not yet a story-time, or now" (1992, 51): Das Spiel ist noch nicht eröffnet. Erst dann, wenn das Dargestellte eine Zeit konstituiert - erst dann entfaltet sich die Diegese in ganzer Vielfalt. Bis dahin stehen *establishing shots* und "vergegenwärtigende" Veränderungen des Farbmodus auf einer Grenze: Beide weisen voran auf die nun bald kommende Erzählung, ohne doch selbst vollständig zu jener zu gehören.

Gegen die Annahme des sich steigenden Realitätseindrucks, der durch Farbfilm hergestellt werde, muß auch geltend gemacht werden, daß zumindest historisch der konventionelle Schwarzweißfilm als die ursprünglichere, "natürlichere" Abbildungsform bewußt war. Dazu eine bezeichnende Episode in der Darstellung von Lotman:

"Als Peter Ustinov im Fernsehen gefragt wurde, warum er *BILLY BUDD* schwarzweiß und nicht farbig gedreht habe, antwortete er, es sei seine Absicht gewesen, damit der Film realistischer würde." Interessant ist Montagus Kommentar dazu: "Eine seltsame Antwort, aber noch seltsamer ist es, daß niemand sie seltsam fand" (Lotman 1977, 33f).

Tatsächlich scheint die Qualifizierung von Filmmaterialien durch die Dimensionierungen nach Intensität, Nähe etc. wichtigere Differenzen zwischen den Materialien deutlich macht als die Einschätzung

nach einem wie auch immer gearteten "Realitätseindruck".

Emphatisierung, Modulation

Einzelne Szenen können durch Farbwechsel gegen den Kontext gestellt werden und werden so, allein aufgrund der verschiedenen Modalitäten, als "verschieden" gegeneinander gestellt. Der Kontrast wird so aufzufassen sein, daß der Farbwechsel als emphatisierender Hinweis gilt, der Intensität, subjektive Bedeutung oder ähnliche Aspekte der so hervorgehobenen Szene unterstreicht.

Ein Beispiel ist Agnès Vardas *CLÉO DE 5 À 7* (1961); hier wird ein Realitätsbruch durch die Alternation von Schwarzweiß und Farbe angezeigt:

Am Anfang des Films ist Cléo bei einer Kartenleserin, die ihr Schicksal deutet und - halb - vorausagt. Cléo hat Angst. Da gab es Farben auf den Karten und auf der Tischdecke, die einzigen Farbeinstellungen des ganzen Films. Die Fantasiewirklichkeit des Tarot, die allegorischen Erzählungen der Videospiele [die Varda in *KUNG FU MASTER* (1988) in besonders grellen Farben gezeigt hat, HJW], lassen eine Darstellung in Schwarzweiß nicht zu (Varda 1988, 16).

Der Einmarsch der russischen Truppen, der den "Prager Frühling" beendete, ist in Philip Kaufmans *DIE UNERTRÄGLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS* kompiliert aus originalem Schwarzweiß-Material, nachgedrehtem Schwarzweiß-Material, originalem, durch das Alter verändertem Farbmateriale etc.; die Gesamtsequenz steht durch die Wahl von Schwarzweißmaterial und dessen Kombination mit farbverändertem Pseudo-Dokumentarmaterial in klarem Kontrast zum Rest des Films, mit dem die Sequenz stilistisch überhaupt nicht integriert ist. Diese Desintegration führt zu einem dazu, daß das Textstück einschließlich der darin berichteten Ereignisse im Verhältnis zu der Erzählung des Films als abweichend gekennzeichnet ist; die eigentlich dominierende Narration ist für die Dauer dieser Sequenz außer Kraft gesetzt, und auch, wenn man die Personen der Erzählung sieht, ist die Zeit ausgeblendet, die Beziehungen entwickeln sich für die Dauer dieser Sequenz nicht. Zum anderen wird auch der Realitätseindruck der Sequenz moduliert: denn das erkennbar historische Material, das hier verarbeitet wird, referiert in anderer Art und

Weise auf Realität als die erkennbare Fiktion des umgebenden Textes. Die Dominanz der Narration und der Realitätseindruck sind hier vom Farbwechsel betroffen, das sei festgehalten.

Zusammenfassung

Die Beispiele - die Reihe ließe sich mühelos verlängern - zeigen mit großer Deutlichkeit, daß der Wechsel einer Farbmodalität meist in Koordination mit einer makrotextuellen Konstruktion vorgenommen wird. Eingebettete Texte wie Träume, Tagträume, Erinnerungen, Erzählungen usw. können durch Wechsel des Farbmodus vom einbettenden Text abgehoben werden; modal verschiedene Handlungsräume (Phantasie und Realität, Himmel und Erde etc.) können durch ihnen zugeordnete Farbmodi gegeneinander gestellt werden; etc. Der Wechsel des Farbmodus ist so eine textuell begründete Ausdrucksfunktion und dient der Indikation textuell relevanter Übergänge und Kontrapositionen. Dem Kontrast der Farbmodalitäten des Ausdrucksbereichs korrespondiert eine textuelle Gliederung.

Natürlich ist die Absetzung von Teiltextran nicht an die Kontrastierung von Farbmodi gebunden, sondern kann auch durch ein Farbschema geleistet werden. In Coppolas *THE GODFATHER* (1971) ist der erste Flashback z.B. gegen die mahagonirot dominierte Gegenwart durch pastellfarbene, helle Farben kontrastiert - "a sunlit past as opposed to a somber present", wie Bernard Dick es ausdrückt (1978, 47). In Spielbergs *ALWAYS* (1989) sind die Szenen, in denen Audrey Hepburn als Engel in einem Zwischenreich zwischen Himmel und Erde auftritt, neben der Überbelichtung und der leichten Unschärfe auch durch die Helligkeit der Farben gegen den Rest des Films abgesetzt. In ähnlicher Art und Weise lassen sich auch andere makrostrukturelle Kontraste in einem Farbschema realisieren und sind keinesfalls angewiesen nur auf wechselnde Farbmodi. Filmische Mittel sind nicht determiniert durch Inhaltsstrukturen, sondern ihnen zugeordnet. Das ist ein gewichtiger Unterschied.

Doch sei noch einmal zum wechselnden Gebrauch verschiedener Farbmodi in einem Film zurückgekehrt. Ein "schleichender Übergang" des einen Materials in das andere ist selten. *HEAVEN'S GATE* (1980, Michael Cimino) enthält einen solchen Wechsel: Das große Fest der Emigranten (der berühmte "Roll-

schuhtanz") beginnt in warmen, braun-roten Farben, die immer weiter zurückgenommen werden, bis man es mit monochrom eingefärbtem (sepia-braun) Schwarzweißmaterial zu tun hat, das kompositionell, vom Umgang mit Licht und schließlich auch auf Grund der Farbigkeit an zeitgenössische Photographien erinnert. Eine versteckte ikonographische Anspielung, die kaum jemandem so auffällt, daß er darüber berichten könnte.

Filme, die die Differenz der Filmmaterialien mißachten und sie völlig gleichberechtigt benutzen, also die signifikative Potenz des Farbwechsels nicht nutzen, sind sehr selten. Eines der wenigen Beispiele ist der holländische Dokumentarfilm *HANS - HET LEVEN VOOR DE DOOD* (1983) von Louis van Gasteren: van Gasteren hatte Filmreste aus anderen Produktionen gesammelt und zusammengeklebt; darum wechselt mitten in der Einstellung der Farbmodus, und auch die verschiedenen Farbfilm-Materialien sind unterschiedlicher Herkunft, so daß ständig mit Farbbrüchen zu rechnen ist.

Filmfarben ohne Darstellungsfunktion

Das Gebundensein der Farben an Farbobjekte ist nicht hintergebar [22]. Wenn man in manchen experimentellen Filmen es mit scheinbar "reinen" Farben zu tun hat, abgelöst von Farbobjekten, so ist das natürlich eine intellektuelle Täuschung: denn derartige Konstruktionen lassen den signifikativen Aspekt des Abbildens ausfallen, umfassen keine ikonische Signifikation der ersten Stufe, sondern präsentieren sich selbst bzw. das Farbereignis auf der Leinwand als ein Farbobjekt, das sich in der Zeit verändert, was unter Umständen räumliche Wahrnehmungssillusionen produziert etc. Ein derartiger Film ist *selbst ein Farbobjekt, das nicht auf eine Zeichenfunktion bzw. eine Repräsentationsfunktion zurückgeführt werden kann*.

Weite Bereiche des als "abstrakter Film" oder "absoluter Film" bezeichneten experimentellen Filmschaffens operieren mit dieser Grundintention, den Film als ein Wahrnehmungsobjekt erster Ordnung zu erforschen, jenseits und unabhängig von seinen Möglichkeiten als abbildendes Medium. Hans L. Stoltenbergs *BUNTFILM* (1911), bei dem verschieden eingefärbter Blankfilm in rhythmischer Folge montiert wurde und der ebenso verschollen ist wie die experimentellen Farbfilme der Brüder Corradini (1910-

1912), markieren den Anfang einer ganzen Kette experimenteller Farbfilme [23]. Heute schließen manche Experimente aus dem Feld der "Computeranimation" an diese Traditionen an, auch wenn den Experimentatoren dies wohl oft nicht bewußt ist.

Paul Sharits' 17minütiger Videofilm *RAPTURE* ist eine Alternation von zwei Szenentypen: In den Bildern der ersten Kette sieht man einen Schauspieler, der mittels des "blue box"-Verfahrens vor verschiedene monochrome Hintergründe montiert ist, die in der Regel flickern und schnell wechseln; der Schauspieler spielt Szenen äußersten Schmerzes, katatoner Erstarrung, vom Schmerz ziellos gemachter Selbstberührung; er trägt eine Art Hemd, das an Krankenhaus-Kleidung gemahnt, und wenn manchmal ein zweiter Schauspieler auftritt, der den ersten hilflos hält, ihm nahe ist, aber ihm nicht helfen kann: dann ist die Psychiatrie-Assoziation eindeutig gegeben, was ja bei vielen der Übungen des "Living Theatre" sich so einstellt. Die Bilder der zweiten Kette sind flickernde monochrome Tafeln, deren Farben sehr schnell (bis zur Einzelbildmontage) wechseln; diese Bilder sind mit einer weiblichen Stimme unterlegt, die ohne jede Betonung bedeutungsträchtige Vokabeln dahersagt. Die erste Kette präsentiert also ein identifizierbares Objekt, die zweite ist gänzlich abstrakt, raumlos, ohne Gliederung in der Komposition. In der ersten Kette werden außerdem Bilder auf und in das *Grundbild* projiziert, gedreht, geklappt, aufgeblasen und verkleinert, wobei das jeweils zweite - das *Operationsbild* - mit einer anderen Farbe als das Grundbild versehen ist.

Der erstaunliche Effekt dieser Komposition ist, daß sich *das Objekt von der Farbe des Grundes löst*. Zwischen beiden besteht keine Verbindung, es kommt zu keiner Raumillusion. Der Körper, der Ausdrucksgestus, die Ungeheuerlichkeit des Schmerzes steht außerhalb der Illusion von wahrnehmbarer Realität. Die Figurierung des Körpers vor der Farbfläche macht eine Konzentration ganz auf den Ausdrucksgestus möglich; und der pochende Rhythmus der flickernden und wechselnden Farben dient als eine Art von "visuellem Kontrapunkt", ein Moment, das die Aufmerksamkeit bindet über alle Neugierde und Faszination am Schauspiel hinaus. Auch dann, wenn das Bild verdoppelt wird und das eine Bild als Gegenstand im Raum herumgeht (woraus eine Art von "sekundärer Raumillusion" entsteht), auch dann bleibt die Trennung von Figur und Grund bestehen. Die Tatsache, daß ein Operations-

bild über einem Grundbild behandelt wird, führt allerdings dazu, daß dem Schauspiel ein Distanzierungsmoment zugeordnet wird - was allerdings vor allem die Abstraktheit und die Totalität des Schmerzes, die der Schauspieler präsentiert, nur noch unterstreicht.

RAPTURE manipuliert durch die Arbeit mit monochromen Bildtafeln bzw. Hintergrundfarben vor allem den Raumeindruck, der normalerweise ja gebunden ist an die Präsenz verschiedenfarbiger Objekte im Raum. Nur dann, wenn Objekte im Raum sind, und nur dann, wenn sich die Objekte auf Grund von Textur, Schatten oder Farbe vom Hintergrund unterscheiden, kann man eine Vorstellung von "Raum" entwerfen. *Eine monochrome Fläche hat keine identifizierbare Tiefe*. Indem nun RAPTURE Figur und Grund rigoros trennt, trennt sich auch die Farbe vom Objekt. Unabhängig vom abgebildeten Gegenstand und ungeachtet der Tatsache, daß weiterhin ein Objekt präsentiert wird, wird die Farbe so zu einem kompositionellen Mittel, das unabhängig vom Repräsentationsmodus gebraucht werden kann.

Im Extremfall wird die Fläche der Leinwand (heute häufig auch: die Fläche des Monitors) als zweidimensionale Fläche genommen, auf der Farben verteilt werden, ohne daß dabei die Illusion eines dreidimensionalen Raums verfolgt wird. René Jodoin's mit Rechnerunterstützung entstandener Film *RECTANGLE & RECTANGLES* gehört zu diesen Versuchen. Die Bildfläche wird in Flächensektoren aufgeteilt, diese flimmern in verschiedenen Rhythmen; die Flächen werden geteilt, werden auf der Grundfläche verschoben, mit anderen Flächen verschmolzen usw. Diese Kette von geometrischen Veränderungen hat manchmal Zwischenphasen, in denen sich die Illusion des Raums einstellt, die aber immer wieder schnell zusammenbricht. Eine Vorstellung von isolierten Objekten entsteht nicht oder nur als eine flüchtige Wahrnehmungsillusion (und ist eine Funktion des Eindrucks räumlicher Tiefe - weil Raumwahrnehmung an ein Lageverhältnis von Objekten gebunden ist). Auch Derek Jarmans Spielfilmexperiment *BLUE* (1993/94) verzichtet auf jede Art der Tiefenillusion, in dem anderthalbstündigen Film ist nichts zu sehen als eine rechteckige, strahlend blaue Leinwand. Die Abwesenheit räumlicher Tiefe führt zu einem eigenartigen Effekt, von dem Hans Scherer berichtete:

Die strahlend blaue Leinwand des Films, das erkennt der Zuschauer nach den ersten Minuten, ist nur ein Vorhang, hinter dem das Leben stattfindet, hinter dem der Film abläuft [24].

Das Blau der Leinwand lagert sich vor die Prozesse der Illusionierung und der Imaginisierung. Das Bildliche wird vom Blau nicht ersetzt, folgt man Scherers Beobachtung, sondern in die Prozesse der Phantasietätigkeit verschoben. Das Blau ist ein Filter, der selbst zum Thema der Rezeption gemacht werden muß, geht es doch im Text um Tod und Abschied, um Angst vor dem Sterben und Liebe zum Leben.

Eine andere Gruppe von Filmen arbeitet mit räumlicher Illusion, die vor allem an *Pseudo-Farboobjekten* festgemacht werden kann. Ein Bild von Miro präsentiert derartige Objekte in spezifischer Verteilung, verbunden mit besonderen Vorzugsfarben bzw. Farbmodi, bezogen auf ein klares Figur-Grund-Verhältnis. Es gibt offenbar ein formales Repräsentationschema, das einen dreidimensionalen Raum und darin befindliche und bewegbare Objekte umfaßt. Wenn man Oskar Fischingers *KOMPOSITION IN BLAU* unter diesem Aspekt betrachtet, dann präsentiert der Film Farbflächen, die sich verändern, er spielt mit figurativen Momenten, geometrischen Formen, räumlicher Tiefe (und zum Schluß dann auch mit einem Schema von "Sonne"). Fischingers erster kurzer Farbfilm - *KREISE* (1932/33) - zeigte farbige Hintergründe, auf denen in schneller Folge Kreise wachsen, bis sie das Bild ganz füllen; unterbrochen ist die Animation durch kurze Stückchen Weißfilm, die einen Flicker-Effekt hervorrufen.

Was in den Filmen Fischingers abgebildet wird, ist ein *geometrischer Raum*, in dem Farben an *geometrisch begrenzten Objekten* (Quadern, Kugeln, Flächen) auftreten; das mimetische Moment beschränkt sich auf diese *formale Dimension*, Elemente der äußeren Realität treten nicht auf. Wird der Abbildungsmodus des Farbfilms ausgesetzt, *wird die Farbe organisiert in den formalen Charakteristiken der Wahrnehmung*, heißt das.

Die Pseudoobjekte "mäandrieren" in manchen solchen Filmen durch formal mögliche Transformationen hindurch; man denke an die kaum noch feststellbaren Halbliquid-Objekte in den Computeranimationen Kawaguchis.

Derartige Filme, die mit isolierbaren und isoliert transformierbaren Pseudoobjekten arbeiten, die wiederum als Farbobjekte funktionieren, stehen auf einer *Vorstufe der Repräsentation*. Sie sind keine Bilder in dem Sinne, daß ihnen ein Urbild zugeordnet werden könnte; sie werden auch wohl von niemandem als "Bilder" aufgefaßt. Auf der anderen Seite kann man an ihnen eine Raumvorstellung haben, Alternationen, pseudo-dialogische Montagen sind möglich, und sie können durchaus in Kontexte gestellt werden, in denen die Wahrnehmungssillusion als (meist imaginärer oder phantastischer) Ort einer Realität qualifiziert wird. Es gibt einen perspektivischen Nullpunkt, eine "Origo", die als Ausgangspunkt eines Blicks verstanden werden kann; Bewegungen dieser "Origo" können als "subjektive Bewegungen" interpretiert werden. Usw.

Diese Re-Integration experimenteller Farbfilme in die konventionellen Rahmen der realistischen Grundfunktion der Abbildung fällt bei Filmen, die nicht mit Pseudo-Objekten arbeiten, wesentlich schwerer. Das mag wesentlich damit zusammenhängen, daß Dreidimensionalität als Wahrnehmungskategorie wesentlich an der perspektivischen Konstruktion und am Festmachen von räumlicher Tiefe an der relativen Lage von Objekten und der relativen Bewegung von Objekten in Bezug aufeinander und den Nullpunkt des perspektivischen Koordinatensystems hängt.

Nochmals zusammengefaßt: Man kann unterscheiden experimentelle Farbfilme, die Pseudoobjekte kreieren, die in einem imaginären Raum angeordnet sind und sich bewegen können, und solche Filme, die diese Raumillusion nicht gewähren [25].

In den *Kategorien der Panofskyschen Ikonologie* müßte man die beiden Typen experimenteller Farbfilme ebenfalls verschieden klassifizieren:

(1) Beide erfordern Interpretationsleistungen der ersten, der untersten Schicht. Es geht dabei um formale Elemente und Eigenschaften des Bildes, um die Isolierung von Flächen, geometrischen Objekten, die Detektion von Bewegungsrichtungen, um Rhythmen in der Zeit.

(2) Die zweite Stufe der Analyse - das identifizierende Erkennen von Objekten, Gesten, Personen usw. - wird von den Filmen, die ohne Pseudo-Objekte arbeiten, kaum noch berührt; sicherlich, eine sich bewegende oder sich teilende Farbfläche wird isoliert und auch in zeitlicher Veränderung "im Griff behal-

ten", um eine Formulierung Husserls zu benutzen; aber es kommt z.B. nicht mehr zu der Protention der Rückseite einer solchen Fläche. Dagegen werden Pseudo-Objekte durchaus als räumliche Ganz-Dinge auch mit einer Rückseitenprotention ausgestattet, so daß diese Objekte auch rotieren können, ohne eine Wahrnehmungsüberraschung auszulösen. Festzuhalten ist aber, daß auf jeden Fall das Zeichenmoment reduziert ist, wenn es nicht sogar ganz ausfällt: diese Wahrnehmungsobjekte sind keine Gegenstände der Kultur, keine interpretierten Dinge, sondern "reine" Wahrnehmungsobjekte.

(3) Die dritte Schicht der ikonologischen Analyse, die eigentliche Interpretation des Identifizierten in den kulturellen Schemata der Interpretation, betrifft fast nur noch die Rahmen und Situationen, in denen derartige Filme auftreten - und diese Interpretationen betreffen dann nicht mehr das, was die Filme zeigen, sondern die Kontexte, in denen sie - als Objekte - auftreten können.

Die Radikalität von experimentellen Filmen wie *RECTANGLE & RECTANGLES*, *RAPTURE* oder auch *KOMPOSITION IN BLAU* besteht darin, daß sie mit elementarsten Konventionen filmischer Repräsentation bzw. Kommunikation spielen. *Der Rückgang auf die materialen Eigenschaften des Films bedeutet zugleich den Rückgang auf elementare Prinzipien visueller Wahrnehmung*. Die als elementar erachtbare Eigenschaft des Farbfilms, die bunte äußere Wirklichkeit zu repräsentieren, ist so hintergebar. Repräsentativität ist außer Kraft gesetzt: darauf geht das Experiment.

Zusammenfassung: Farben in Ausdrucksfunktion

Angesichts dieser Phänomene könnte man die Frage nach der stofflichen Grundlage der filmischen Farbsignifikation verlieren. Es sei darum noch einmal zurückgekehrt zu den Ausgangsüberlegungen: Film-Farbe sollte nicht beschrieben werden als Erscheinung ikonischer Repräsentation, sondern als Element der signifikativen Apparatur des Films. Das hat eine Verkehrung der Perspektive zur Folge und zur Grundlage.

Farben sind *filmische Mittel*. Sie gehören dem filmischen *Ausdrucksbereich* an. Sie sind Mittel dazu, einen Gegenstand in Rede auszudrücken. Der Gegenstand in Rede und seine Artikulation in der filmischen Rede regieren den Einsatz der Mittel (ein-

schließlich seiner Realisierung in einem wie auch immer bearbeiteten Bild).

Eisenstein verstand die Farbe als ein Element der filmischen Dramaturgie im weitesten Sinne (z.B. 1970, 123). Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerks einfügen (1970, 118f), so daß der Gesamttext als ein harmonisches *Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes* auch von den verwendeten Farben unterstützt werde. In Eisensteins Auffassung stellt sich "Film" dar als ein Ensemble von Mitteln des Ausdrucks - neben den Farben zählen dazu der Ton, die Landschaft, die Musik, die Kadrierung, die Schauspielerführung usw. -, die vom Regisseur in einem einzelnen Film "orchestriert" werden, so daß alle Mittel helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll, und sich so einem Adressaten möglichst klar mitzuteilen. Film ist nicht nur Darstellungs-, sondern auch Mittel des kommunikativen Verkehrs: Und darum sind es nicht allein Regularien und Prinzipien der Repräsentation, die seinen Einsatz steuern, sondern auch und vor allem die Aktivitäten einer kommunikativen Instanz, die die Relevanz des Ausgesagten kontrollieren, die Prägnanz der Aussage herstellen und dadurch auf die Aneignungstätigkeiten des Adressaten einwirken muß. Eine Beschreibung der Filmfarbe nur von einem technischen, filmhistorischen oder kunstgeschichtlichen Bezugspunkt aus würde von ihrer funktionalen Eingebundenheit in dieses Gesamtgefüge des kommunikativen Austauschs schlicht absehen müssen.

Anmerkungen

[16] In: *Film- & TV-Kameramann* 43,2, Feb. 1994, 36.

[17] Weitere Beispiele finden sich in Stephenson & Debrix (1976, 179, 185-187). Vgl. dazu auch Dubois (1995, v.a. 77ff), der das Problem unter dem Stichwort "Kreuzung" und "Bastardisierung" (*hybridation / métissage*) verhandelt und dabei deskriptive (resp. dekorative), narrative (resp. strukturelle) und attraktionelle (resp. spektakuläre) Funktionen unterscheidet. Ich werde dagegen im folgenden ausschließlich vom Text und in der textuellen Struktur (insbesondere den modalen Stufen der filmischen Darstellung) verankerbaren Funktionen ausgehen. Im übrigen will ich festhalten, daß die Rede von einer "Verunreinigung" des dominanten Farbmodus eines Films eine ganze irreführende Behauptung ist und auf einer normativen Annahme basiert, der ich eine entsprechende Annahme über die Verfügbarkeit des Farbmodus als poetisches Ausdrucksmittel gegensetzen möchte.

[18] Eine Theorie der Modalitäten im Film steht bislang noch aus. Vgl. als erste Vorüberlegungen Wulff (1997).

[19] Der durchaus keine Besonderheit, sondern etwas sehr Selbstverständliches ist. Ich will nur auf einen zweiten überdeutlichen Fall hinweisen, der zweite unterschiedliche Bilder in einem einzigen verschmilzt: Man sieht ein U-Boot, das ins Trudeln gerät und um die eigene Achse rotiert; man sieht das alles durch eine rotierende Kamera. Die Kamera fixiert weiter ihr Objekt, adaptiert aber dessen Bewegung. Ein "subjektives" und ein "objektives" Bild des Geschehens amalgamieren. Die Anomalie, die das Bild eigentlich enthält, wird in der Rezeption praktisch nie bemerkt (ein Hinweis darauf, daß Bühlers Annahme, man sei beim Verstehen ganz bei dem, von dem die Rede sei, auch bei der Untersuchung filmischer Strukturen aufschlußreich sein kann).

[20] Vgl. die Kritik in der *Filmkritik* 1, 1957, 24-25; Johnson 1966, 15.

[21] Vgl. zu dieser Eröffnung auch Altman 1987, 78; zur "Sogwirkung" vgl. Britton 1978, 10.

[22] Dazu wurden oben schon einige Bemerkungen gemacht. Offenbar ist der Begriff des "Gegenstandes" eng gekoppelt an das essentielle Merkmal der Farbigkeit: "Angenommen, ein Fleck in jemandes Gesichtsfeld ist ein Gegenstand. Daß er farbig ist, die eine oder andere Farbe hat, ist eine seiner internen <also: wesentlichen> Eigenschaften" (Pitcher 1967, 145). Ähnlich ist auch wohl Peirce' Überlegung zu der intimen Koppelung von Farbe und Raum als Eigenschaften von Gegenständen verstehen: "Now the color not only cannot be dissociated from space, but it cannot even be prescinded from it. It can only be distinguished from it" (CP 1.313, Anm. 1).

[23] Vgl. im einzelnen Scheugl/Schmidt 1974, Art. "Absoluter Film" u. "Farbe"; vgl. d.w. die Bemerkungen, die de la Motte-Haber/Emons zu einigen futuristischen Versuchen zur "Chromophonie" machen (1980, 50ff).

[24] Hans Scherer: Blau kommt herein, Blau steht in der Ecke. Bitterkeit wird reine Form. Der letzte Film von Derek Jarman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. März 1994, S. 27.

[25] Zu diesen Filmen zählen nicht nur Experimente wie *RECTANGLE & RECTANGLES*, sondern z.B. auch James Whitneys "Mandala-Filme" *YANTRA* (1950-55) und *LAPIS* (1963-66), manche der Filme Len Lyes. Daß beide Typen von Filmen in das gleiche avantgardistisch-experimentelle Programm gehören, versteht sich allerdings von selbst. Man vgl. dazu Paul Sharits' programmatische Aussage: "In diesem kinematografischen Drama ist Licht Energie und nicht Werkzeug für die Repräsentation von nichtfilmischen Objekten. Licht als Energie schafft seine eigenen Objekte, Schatten und Texturen. Wenn man von der Tatsache der Retina, Flicker-Mechanismus der Filmprojektion ausgeht, kann man virtuelle Formen tatsächlicher Bewegung (an Stelle von Illusion) schaffen, tatsächlichen Farbraum, tatsächliche Zeit einfangen" (zit. n. Hein 1971, 106). Vgl. dazu auch die Untersuchung, die Brinckmann zu der komplexen Farbdramaturgie von Jenny Okuns Film *STILL LIFE* (STILLEBEN, Großbritannien 1976) vorge-

legt hat, in der vor allem das Prinzip der Komplementärfarben instrumentiert ist (Brinckmann 1988, bes. 104ff).

Literaturverzeichnis

Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press / London: BFI Publishing.

Brill, Lesley (1988) *The Hitchcockian Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. New York: Princeton University Press.

Brinckmann, Christine N. (1996) Struktureller Film, strukturierende Farbe: Jenny Okuns STILL LIFE. In: *Frauen und Film* 58-59, pp. 99-109

Britton, Andrew (1978) MEET ME IN ST. LOUIS: Smith or the Ambiguities. In: *Australian Journal of Screen Theory* 3, Jan. 1978, S. 7-25.

Dick, Bernard F. (1978) *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.

Dubois, Philippe (1995) Hybridations et métissages: Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur. In: *La Couleur en Cinéma*. Sous la direction de Jacques Aumont. Milano: Mazzetta, S. 74-92.

Durgnat, Raymond (1968) Colours and Contrasts. In: *Films and Filming* 15,2, S. 58-62.

Eisenstein, Sergei M. (1970) *Notes of a Film Director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications.

--- (1975) Die Farbkonzeption des Films DIE LIEBE DES DICHTERS. In: *Über mich und meine Filme*. Hrsg. v. Lilli Kaufmann. Berlin: Henschelverlag, S. 190-199.

--- (1970) [1940] Not Coloured, But in Color! In: Sergei Eisenstein. *Notes of a Film Director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications, S. 114-119.

Gianetti, Louis (1982) *Understanding Movies*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Hein, Birgit (1971) *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt: Ullstein.

Johnson, William (1966) Coming to Terms with Color. In: *Film Quarterly* 20,1, S. 2-22.

Kindem, Gorham Anders (1977) Toward a Semiotic of Color in Popular Narrative Films: Color Signification in John Ford's THE SEARCHERS. In: *Film Reader* 2, S. 78-84.

Kinder, Marsha (1977) The Art of Dreaming in THREE WOMEN and PROVIDENCE: Structures of the Self. In: *Film Quarterly* 31,1, S. 10-18.

Lotman, Jurij M. (1981) *Kunst als Sprache*. Leipzig: Reclam.

Motte-Haber, Helga de la / Emons, Hans (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.

Peirce, Charles Sanders (1960) *Collected Papers*. 1-6. 2nd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Pitcher, George (1967) *Die Philosophie Wittgensteins. Eine kritische Einführung in den Tractatus und die Spätschriften*. Freiburg/München: Alber.

Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst, Jr. (1974) *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimentel- und Undergroundfilms*. 1.2. Frankfurt: Suhrkamp.

Sharits, Paul (1966) Red, Blue, Godard. In: *Film Quarterly* 19,4, S. 24-29.

Siegrist, Hansmartin (1986) *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen: Niemeyer (Medien in Forschung + Unterricht. A,19.).

Stephenson, Ralph / Debrix, Jean R. (1976) *The Cinema as Art*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.

Timberg, Bernard (1980) Minellian nightmare: Meaning in color. In: *Film/Psychology Review* 4,1, 1980, S. 71-93.

Varda, Agnès (1988) Bunte Fantasie, graue Realität. Ein paar Notizen über die Farbe in meinen Filmen. In: *Tageszeitung*, 20.2.1988, S. 16.

Wulff, Hans J. / Kaczmarek, Ludger / Ohler, Peter (1995) Fortnum & Mason im Kino: Derek Jarmans Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]): Springer), 1, 1995.